
D'une éthique de la traduction : Assia Djebbar ou les apories de l'écriture en langue française

Of an Ethics of Translation: Assia Djebbar or the Aporias of Writing in French Language

Hervé Sanson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/860>

DOI : 10.4000/multilinguales.860

ISSN : 2335-1853

Éditeur

Université Abderrahmane Mira - Bejaia

Référence électronique

Hervé Sanson, « D'une éthique de la traduction : Assia Djebbar ou les apories de l'écriture en langue française », *Multilinguales* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/860> ; DOI : 10.4000/multilinguales.860

Ce document a été généré automatiquement le 17 septembre 2019.



Multilinguales est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

D'une éthique de la traduction : Assia Djébar ou les apories de l'écriture en langue française

Of an Ethics of Translation: Assia Djébar or the Aporias of Writing in French Language

Hervé Sanson

NOTE DE L'AUTEUR

C'est une version remaniée d'un article paru dans El Khitab N° 16, Revue du Laboratoire Analyse du Discours, Université Mouloud Mammeri (Tizi Ouzou - Algérie). Disponible sur le site : < <http://revue.ummto.dz/index.php/khitab/article/download/1221/1022> >

« Sous le poids des tabous que je porte en moi
comme un héritage, je me retrouve désertée des
chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été
expulsée de ce discours amoureux qui me fait
trouver aride le français que j'emploie ? »
(Djébar, 1985 : 298)

« Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des
deux langues de ma région natale – le berbère des
montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –,
écrire m'a ramenée aux cris des femmes
sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule
origine. » (Djébar, 1985 : 285)

- ¹ C'est entendu. Toute traduction porte le manque en soi, la défaillance. Et Assia Djébar le sait mieux que quiconque, elle qui, en tête du « *Tzarl-rit (final)* » de son roman *L'Amour, la fantasia* (1985 : 305-313), inscrit les deux définitions – antinomiques – de ce « cri » propre aux sociétés maghrébines.

Ainsi, là où le dictionnaire Beaussier donne : « Tzarl-rit : pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes). Dictionnaire arabe-français - Beaussier » (Djébar, 1985 :305), celui de Kazimirski traduit : « crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive). Dictionnaire arabe-français. Kazimirski » (Djébar, 1985 : 305).

C'est bien inscrire cette « tunique de Nessus » (autre chapitre du roman : 297 302) qu'est l'écriture-dans-la-langue-de-l'autre que signifie cette convocation des deux dictionnaires arabe-français.

Dès lors, Djébar composera avec cette ambivalence, ce « jeu » dans la langue, conférant à la courbe de son écriture cette tension des contraires. Mettant en place une poétique qui, selon Henri Meschonnic, constitue la seule véritable « politique du traduire » (Meschonnic, 1999 : 91).

Quelque chose résiste à la traduction, mais...

- 2 Le chapitre-poème « Sistre », dans *L'Amour, la fantasia*, met précisément en scène ce mouvement de transport entre deux langues, l'arabe et le français : Djébar a, en effet, explicité à plusieurs reprises, avoir voulu transposer dans la langue française les rythmes, les sonorités de la poésie arabe par un système d'allitérations et d'assonances savamment orchestré, ce que Sofiane Laghouati nomme un « montage sonore » (Laghouati, 2010 : 100). C'est alors pour Djébar exhausser le poétique, en ce qu'il est déni de l'« essentialisation du sens », théorisée par Heidegger, et dont Meschonnic a entrepris la critique sans concessions. Cette « essentialisation du sens », qui est liée à une sacralisation de la compréhension, fait l'économie de la dimension poétique, du rythme, de la prosodie propres au texte littéraire, de ce qui fait précisément son prix, sa singularité ; autrement dit, focalise sur la langue et évacue le discours, et partant le sujet que le discours présuppose. Cette théorie de la traduction occulte l'énergie à l'œuvre dans la langue lorsque celle-ci est au service de l'œuvre littéraire :

La phénoménologie de la traduction est le principal adversaire théorique. Son essentialisation du sens, chez Heidegger, n'est pas séparable de la phénoménologie du comprendre.(...) Traduire est donc dilué analogiquement dans l'histoire de l'interprétation. Ce qui a pour effet de poser cette banalité spéculaire ou tout au moins insuffisante que pour comprendre il faut interpréter et pour traduire il faut d'abord avoir compris. Donc la traduction est nécessairement une interprétation. (Meschonnic, 1999 : 92)

Ainsi, au-delà du sens, « Sistre » fait retour sur la langue elle-même, sur l'outil linguistique, et fait percevoir au lecteur exclusivement francophone la langue sous-jacente à la langue d'écriture, c'est-à-dire son corps ; instaurant ce que Laghouati désigne par ailleurs comme une « diglossie littéraire » (Laghouati, 2010 : 97 118). Laghouati rappelle tout d'abord que la diglossie désigne selon Jean Psichari « un écart important entre la langue parlée qui ne cessait d'évoluer et la langue écrite figée depuis plusieurs siècles » (Laghouati, 2010 : 98), puis, indique que Charles Ferguson « insiste sur les rapports hiérarchiques, complémentaires et harmonieux des fonctions sociales de chaque langue » (2010, op. cit. : 99) . Il souligne par ailleurs « les rapports de force et de sujétion que cette détermination implique et conforte, en particulier dans un contexte plurilingue et colonial » (*idem*). Convoquant Michel Beniamino, et son ouvrage *la francophonie littéraire, essai pour une théorie* (1999), il explicite ce que recouvrirait selon lui le terme « diglossie littéraire » :

(...) l'œuvre d'Assia Djébar, forte de ce bouillonnement plurilingue qui constitue sa cosmogonie d'écriture, ne nous offre-t-elle pas matière à penser les enjeux et les perspectives d'une « diglossie littéraire » ? L'écriture autobiographique du *Quatuor* parce qu'elle articule et dessine de nouveaux territoires à la langue française, entre le champ lexical du corps et celui de l'écriture, permet d'entrevoir tout ce que la notion de « diglossie littéraire » implique. Ne dit-elle pas à maintes reprises que chaque femme de sa génération dispose de quatre langues : le berbère, l'arabe grâce à son « ombre nerveuse et fragile [...] sa sœur dialectale », le français et la langue du corps ? (Laghouti, 2010 : 99)

Cette transposition du terme « diglossie » dans le champ des lettres résulte donc, ainsi que le lecteur l'aura compris, d'une attention infiniment sensible aux interactions entre les différents médiums linguistiques à l'œuvre dans le texte djébarien. Le souffle, le timbre, les accents d'un arabe poétique dont Djébar conserve la nostalgie, et même le regret, résonnent alors en ces lignes :

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de la mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne. (Djébar, 1985 : 156)

- 3 Un autre fragment poétique du roman, intitulé « Biffure », exprime le passage d'une langue à l'autre, et notamment une traduction inversée, puisque partant du français, langue de l'autre, vers l'arabe des aïeules, lequel doit être désenfoui, désinhumé, ramené à l'air extérieur ; et la narratrice pose la question du bien-fondé de sa démarche : « *Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ?...* » (Djébar, 1985 : 69).

Le corps lui-même reçoit atteintes de cette transduction, de ce renversement et nous rappelle que la langue, c'est aussi affaire de corps, et que l'on ne passe pas impunément de l'une à l'autre :

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. (...)...Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules. (Djébar, 1985 : 69)

Le « corps renversé » de la narratrice qui quête « les sons du passé » convoque une posture d'inversion vis-à-vis de la langue, puisque celle-ci s'appuie déjà sur l'alphabet arabe, lequel s'écrit de droite à gauche, a contrario de l'alphabet latin.

Mais il est question d'une traduction bien spécifique : de l'oralité des vaincus d'hier par la conquête coloniale française à l'écrit dont la narratrice s'est emparée pour dire dans la langue de l'autre la spoliation, la souffrance, la déculturation :

Des lettres de mots français se profilent allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes. Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescence en lettres arabes, de droite à gauche redévidées (...). (Djébar, 1985 : 69)

Une mise en écrit de la voix ? Non pas. Djébar évoque une « mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent » (Djébar, 1999 : 26).

- 4 Ainsi, Assia Djébar entend-elle élaborer dans chaque ouvrage une mise en scène de la voix, un tressage de la voix et du corps dont les tables des matières de *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* (1995) témoignent. Dans « *Corps enlacés* » du quatrième mouvement du premier roman, ce tressage de la « voix » et du corps » se fait étreinte :

Soudain, deux bras frêles lui entourent le cou, une voix commence un discours de mots haletants, de mots chevauchés, de mots inconnus mais tendres, mais chauds, mais chuchotés. Ils coulent droit au fond de son oreille, ces mots, arabes ou berbères, de l'inconnue ardente. (1985 : 295)

Pour l'écrivaine, cette transmission algérienne consisterait dans une recherche d'équivalence entre arabe et français, mais qui ne pourrait se rapporter à une simple opération de traduction. C'est ce qu'elle affirme explicitement dans *Ces voix qui m'assiègent* (1999 : 29) :

Peut-être même, pendant longtemps, me suis-je sentie portée le plus souvent par des voix non françaises – elles qui me hantent et qui se trouvaient être souvent voix ennemies du français, puisque celui-ci fut si longtemps langue de l'occupant – pour les ramener, elles, justement en les inscrivant et je devais, obscurément contrainte, en trouver l'équivalence, sans les déformer, mais sans hâtivement les traduire...

- 5 Certains termes arabes dans les écrits des vainqueurs d'hier, tel ce « khalkhal » arraché à une femme autochtone par l'amputation de son pied (Djébar, 1985 : 83), qui ranime le sang et la souffrance de façon aiguë pour la narratrice, agissent comme des corps conducteurs des sons d'autrefois, ce langage des siens que l'écrivaine cherche à ranimer, à réveiller :

Les femmes, par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l'autre sexe, comme une étrange parlerie de la guerre. (...) Bosquet rêve à l'adolescent tué en défendant sa sœur, sous la tente luxueuse ; il évoque ce pied coupé de femme anonyme, coupé à cause du "khalkhal"...Soudain les mots de la lettre entière ne peuvent sécher, du fait de cette incise : incidence de ces lambeaux de chair que la description n'a pu taire.

Et sont exhaussés en tant que signaux pathétiques – à « la lettre » –, capteurs affectifs. Ils font *saillie* dans la langue d'arrivée et induisent un rapport de l'écrivaine à la traduction qui entend ne pas sacrifier la poéticité, la valeur phonique de la langue de départ, au profit de la langue d'arrivée, laquelle nivellerait la différence dans une adhésion de nature idéologique à la transmission du signifié – au détriment du signifiant, que la littérature questionne et refonde pourtant à chaque expérience d'écriture. Conception appuyée par certains chercheurs comme Meschonnic pour qui la différence des langues est précisément niée autant que faire se peut, car regrettée.

Mais l'authentique littérature travaille depuis la différence des langues, et fonde son acte depuis la prise en compte de Babel, et non de son occultation :

Le naturel de la langue d'arrivée, que doit normalement atteindre le bon traducteur, suppose une attitude pragmatique envers la communication, qui semble le bon sens même. Le paradoxe est qu'elle accomplit et perpétue par là même, sans le savoir, le mythe de Babel. Car le naturel cherche à supprimer la différence des langues, il en fait une chose à cacher, et cette différence occultée maintient la diversité des langues comme le mal mythique du langage. (Meschonnic, 1999 : 109)

À ce titre et à travers, le témoignage des voix féminines qui émaillent la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, « *Les voix ensevelies* », Djébar ne vise-t-elle pas à garder et à inscrire les traces de cette différence dans une écoute du différentiel de la langue, c'est-à-dire d'une attention au discours des sœurs analphabètes, anciennes maquisardes (à ne pas confondre avec la langue), notamment par la conservation des tours, tournures, expressions de la langue de départ.

Ainsi, dans le témoignage de Chérifa, une expression récurrente, directement issue de la langue d'origine, est-elle employée à diverses reprises, « la France » : « *La France arriva jusqu'à nous (...). La France est venue et elle nous a brûlés (...). De nouveau, les soldats revinrent ; de nouveau, ils nous brûlèrent. (...) La France est montée et a tout brûlé. (...). La France décida de faire descendre tout le monde dans la plaine. (...)* » (Djébar, 1985 : 167 168).

Le tour « *La France ... elle nous a brûlés* », conservé depuis la langue arabe et attribué à Chérifa, l'ancienne combattante, donne portée signifiante accrue à son récit des exactions commises par la puissance coloniale, « la France » et ses « soldats ».

- 6 En effet, le même tour est répété deux fois, à quelques mots d'intervalle, substituant « *les soldats* » à « *La France* », dans une relation syntaxiquement métonymique (France/tout - soldats/partie), mais sémantiquement métaphorique : les soldats sont assimilés à la France : « *La France est venue* », mais ce sont « *de nouveau, les soldats [qui]revinrent* » pour accomplir le même acte : « *nous a brûlés* » / « *nous brûlèrent* » ; à la phrase suivante, de nouveau, c'est « *La France [qui]est montée et [qui]a tout brûlé* », et qui est ainsi assimilée, à son tour, aux « soldats » avec lesquels elle finit par former une entité indissociable.

A la faveur de l'association « La France »/ « les soldats »/ « la France », le discours de Chérifa, traduit littéralement en français, pointe de manière signifiante le caractère militaire implacable de la répression coloniale.

La force de ces tours propres à la langue de départ est évoquée par l'écrivaine dans *Ces voix qui m'assiègent*. Elle les isole et les identifie comme caractéristiques d'une « langue des femmes » ; langue des femmes dont elle dit avoir pris conscience lors des repérages cinématographiques de son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) :

Le cinéma m'amena à la confrontation avec le corps même de la langue maternelle (...).En 1975 et 1976, durant des repérages dans ma tribu maternelle, je fus sensible à un « arabe de femmes », (...). Il s'agit d'une « langue de femmes » à usage parallèle, le plus souvent clandestin et occulte (...). Ce particularisme féminin de mes langues d'origine (celle que je parle couramment : le dialecte arabe de ma région et le berbère perdu mais pourtant non effacé) me fut comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en moi et autour de moi, qui me redonnait force – voix âpres, livrant si souvent la peine, le chagrin, la perte, et pourtant rendant présente, à mon oreille, une telle tendresse maternelle, une solidarité si profonde, qu'elles m'empêchent de vaciller, encore maintenant. (Djébar, 1999 : 36 37)

- 7 Par ailleurs, la narratrice, dans divers romans d'Assia Djébar, fait état de mots, de termes spécifiques, qu'il est bien malaisé de traduire de façon univoque, *une fois pour toutes*. Ces « mots porteurs », tels *tzarl-rit* dans *L'Amour, la fantasia* (op. cit.), *ijtihad* dans *Loin de Médine* (1991), *l'e'dou* dans *Vaste est la prison* (op. cit.), *abtal* dans *Le Blanc de l'Algérie* (1996), *homeland* dans *La Disparition de la langue française* (2003), ou bien encore *derra* dans *Ombre sultane* (2006), sont des tuteurs qui supportent toute la construction narrative en français. Davantage : ils suscitent cette narration, sans eux frappée d'inefficience. D'inanité.

Par un mouvement de dilatation, d'amplification qu'adopte la narration, ces mots sont ensuite dépliés, déployés, et leurs significations doubles, parfois hétérogènes, explicitées, c'est-à-dire narrativisées. Il convient de noter que ce sont des mots porteurs en arabe (mis à part « *homeland* »), et qu'ils permettent, qu'ils favorisent la narration en langue française. Ainsi, l'on pourrait y voir une stratégie compensatrice vis-à-vis de la langue arabe, langue dont Djébar déplore, pour sa part, sa méconnaissance des chefs d'œuvre poétiques.

Cette non-maîtrise de la langue arabe revient comme manque de façon récurrente dans son œuvre. Dans *L'Amour, la fantasia*, par exemple,

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue (...) ? (...) Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? (Djébar, 1985 : 298)

Dans le même ordre d'idée, la narratrice y évoque les lettres d'amour qu'elle peine à écrire, contrairement à ses « aïeules » rompues à cet exercice dans la langue-mère :

Préliminaires de la séduction où la lettre d'amour exige non l'effusion du cœur ou de l'âme, mais la précision du regard. Une seule angoisse m'habite dans cette communication : celle de ne pas assez dire, ou plutôt de ne pas dire juste. (...) Autrefois, mes aïeules, mes semblables, veillant sur les terrasses ouvertes au ciel, se livraient aux devinettes, au hasard des proverbes, au tirage au sort des quatrains d'amour... En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. (Djébar, 1985 : 92)

La difficulté d'adéquation entre la langue ancestrale dont l'écrivaine s'est vue sevrée et la langue héritée, la langue d'émancipation, la française, s'exprime en premier lieu sur le plan de l'affectif : la langue française, pour Djébar, agit tel un voile qui gêne l'expression de l'intimité, en toute transparence.

Dès lors, toute traduction à cet égard étant empêchée, l'œuvre de l'écrivaine, en sa deuxième période, la plus féconde, fait retour sur cette aphasie du langage amoureux en français, sur ce rapport ambivalent à la langue d'écriture.

C'est précisément la valeur éthique du rapport à la traduction dans l'œuvre de Djébar : dire que *cela ne revient jamais au même*, et qu'il convient, par-delà la souffrance d'une acculturation et de la perte d'une culture ancestrale, de cultiver le différentiel linguistique, de « *faire ré-affleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient "mon" français* » (Djébar, 1999 : 29).

Le passage entre les langues et les supports

- 8 Mais l'opération de traduction chez Djébar se transforme en une opération de transmutation, de charriage des sédiments entre les langues, des traces, des ruines, des vestiges.

La traduction usuelle vise à éliminer au maximum les scories, les éléments surnageant en dehors de la langue nivelée que ménage la langue d'arrivée. Djébar, bien au contraire, exhausse ces scories, et les questionne en tant que vecteurs différentiels identitaires, témoignant du malentendu culturel ayant régi les rapports entre colonisateur et colonisé. Dès lors, toute approche binaire se voit en fait récusée par la démarche créatrice d'Assia Djébar : il intervient toujours un troisième élément déjouant la confrontation attendue, un tiers que Djébar nomme autrement, « *l'aile de quelque chose d'autre* » (1999 : 34), lorsqu'elle évoque la langue berbère, celle-ci jouant son rôle, invisible, mais pourtant présent au sein du face-à-face arabe/français :

[...] Derrière deux langues, presque toujours subsiste l'aile de quelque chose d'autre, de signes suspendus, de dessins rendus hagards de sens, ou allégés de leur lisibilité : ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, *langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité*), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais sur fond de cette troisième - langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage ... (idem)

- 9 C'est dire que la prosodie, le rythme du discours élaboré par Djébar sont considérés par Meschonnic comme l'essence même de l'opération que l'on nomme « littérature ». C'est à une autre compréhension du rythme même qu'en appelle Meschonnic, permettant de dépasser la signification traditionnelle de ce terme :

Le rythme met en question la régie du signe, le primat du sens. Le rythme transforme la théorie du langage tout entière. Il y a à en tirer les conséquences, pour la théorie et la pratique de la traduction. Ce qu'on n'a guère fait jusqu'ici. Et qui déclenche des résistances. En quoi traduire apparaît comme le révélateur des théories, et une pratique qui impose de théoriser. Il s'agit de montrer que le rythme, comme donnée immédiate et fondamentale du langage, et non plus dans sa limitation formelle et traditionnelle, renouvelle la traduction et constitue un critère pour l'historicité des traductions, leur valeur. Leur poétique, et leur poéticité. (Meschonnic, 1999 : 122)

Dans l'œuvre d'Assia Djébar, ce rythme, cette prosodie trouvent leur source, leur origine dans cette langue oubliée, « *à demi effacée parfois* » (Djébar, 1999 : 37), le berbère, langue dont le caractère refoulé et évanescent hante la langue d'écriture. Cette langue fait retour, en un « non-dit », un « *blanc, qui se devinait tout autour* » (Djébar, 1999 : 37). *Vaste est la prison* narre le rapport de la parentèle féminine de l'écrivaine à la langue berbère : la mère de la narratrice, tournant le dos au berbère durant son enfance, à la suite d'un deuil, ramène le berbère à la métaphore du blanc, au silence qui habitera ultérieurement la narration djébarienne :

Pourquoi revenir sur cette croûte stérile et noirâtre d'un deuil autrefois refusé : sans doute parce que, au préalable, elle a enterré, avant et avec le bébé de six mois emporté trop rapidement, comme dans un rapt cruel, elle a enterré surtout *la langue, celle qui aurait pu être, pour ce premier fils, une couronne de fleurs d'oranger !* (Djébar, 1995 : 245 246)

Djébar fait ici référence au double deuil qui frappa Bahia, sa mère : celui de sa propre sœur, Cherifa, précédant celui de son premier fils, mort en bas âge. Dès lors, le berbère devient pour l'écrivaine une « tache aveugle », une langue occultée, mais qui continue de travailler en sous-main, notamment à partir du canevas sonore sur lequel elle s'appuie, à l'instar de Lila Fatima entendant le berbère à travers les glossolalies du bébé de Bahia, avant sa mort :

J'entends encore le babillement du bébé, qui a fusé, longtemps, une roucoulade d'oiseau, puis un pépiement. Elle s'est esclaffée, la grand-mère ; je ne l'avais jamais vue ainsi, si excitée :

- Tu entends, ma fille ?...Il vient de parler en berbère ! (...) Je t'assure !...Certes des mots l'un après l'autre, presque déchiquetés. Sans un sens continu...mais c'était du berbère ! (Djébar, 1995 : 244)

Hors de la signification des mots et constructions phrastiques, c'est l'enveloppe phonique qui est ainsi privilégiée, comme en préfiguration de l'écoute des voix ancestrales par l'écrivaine !

Le berbère dès lors fait doublement retour sous la plume d'Assia Djébar : les vers berbères, retranscrits en leur langue première, dans l'alphabet latin, puis dans leur traduction en français, au cœur du chapitre « 3^e mouvement : de la mère en fillette » (Djébar, 1995 : 226), sont également présents en exergue au volume (dans leur traduction française : « *Vaste est la prison qui m'écrase / D'où me viendras-tu, délivrance ?* ») et confèrent son titre au roman.

C'est encore le signe d'une présence blanche de la langue berbère, d'un non-dit irriguant la pulsion d'écriture en français. Sous le français de la traduction, la langue berbère sommeille, ainsi que l'héritage culturel qui lui est inhérent.

- 10 L'expérience cinématographique (et l'élaboration de ce qu'Assia Djébar nomme « l'image-son ») aura constitué pour elle un autre nom de « littérature », en ce sens que le matériau sonore enregistré – vingt-cinq heures d'entretien avec les femmes de sa région natale – sera réinséré dans l'acte littéraire même. En effet, la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* est constituée des « voix » de ces femmes dont Djébar tente de

restituer la parole dans un français étonnamment sobre, dépouillé, mais gardant certains tours de la langue d'origine.

C'est bien le motif vocal qui assure le lien entre les différentes pratiques de Djébar, et qui permet « la traduction » entre littérature, cinéma et opéra, en une migration des formes. Djébar envisage ces différentes pratiques par le biais d'un même terme, « écriture ».

Évoquant ses années de « non-publication », elle écrit : « [...] ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écriture diverses, de nature différente, de disciplines multiples – théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma... » (Djébar, 1999 : 35).

De fait, l'expérience cinématographique sera à nouveau capitalisée, et convoquée dans le roman *Vaste est la prison*, en sa troisième partie (1995 : 167-339), « Un silencieux désir », composée de sept (7) chapitres portant tous le titre de « Femme arable » numérotés de I à VII. Ceux-ci, constituent un véritable journal de tournage du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (op. cit.).

L'esthétique de la forme-opéra, mariant les voix, le chant, la musique, le travail sur les décors et les masques, incarne au plus haut point cette migration des formes et la subtilité du travail compositionnel d'Assia Djébar, en ce qu'il procède du motif de la variation, de la réécriture. L'opéra *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, monté à Rome durant l'été 2000, prend appui sur le roman *Loin de Médine* (1991) et peut être perçu comme un type d'adaptation. Cette variation, cette réécriture s'inscrivent ainsi en faux contre une muséification de la parole, une sacralisation de l'écrit, toujours possibles, par les garants de la doxa.

Mireille Calle-Gruber commente ce travail de composition :

Œuvre de mémoire et d'exégèse, c'est au désœuvrement de la parole de prophétie que la voue la mise en œuvre. Mis au travail des corps et des voix, au chantier des chants, rompus d'interruptions et cousus ensemble par l'art du rhapsode, les textes de la tradition, moins présents que passant, moins absents que performés, moins représentés que promis à duration rythmique, moins variantes d'interprétations que variations sur un thème, sont appelés à faire foi par leur déconstruction spectrale – seule garantie de non-institutionnalisation c'est-à-dire de non-réification de la parole pré-islamique. (Calle-Gruber, 2001 : 190)

Calle-Gruber nomme « conduction » la forme-opéra en ce que son caractère passible assure la transmission (Calle-Gruber, 2001 : 190).

Il appert ici de façon significative qu'il n'est nul texte original, que l'essence de l'art réside dans le mouvement de *réécriture*. Dès lors, il est compréhensible que cet opéra soit, pour l'écrivaine, un aboutissement, car, ainsi que l'affirme Calle-Gruber, « avec Assia Djébar ; c'est le principe même d'opéra qui est à l'œuvre : le travail, la mise en travail du texte par les voix atteint son acmé » (Calle-Gruber, 2001 : 190).

Coda

- 11 *Traduttore/traditore* : le fameux adage renvoie au binarisme auteur/traducteur, texte original authentique/traduction édulcorée, reproduction, ainsi que le souligne Meschonnic dans *Poétique du traduire* (1999 : 109) :

L'adage *traduttore traditore* indique depuis des siècles que la traduction est le lieu d'un conflit défini par deux paradigmes irréductibles l'un à l'autre. La traduction est dans le binaire qui oppose l'auteur original au traducteur comme l'invention à la reproduction, l'authentique à l'édulcoré, la langue de départ à la langue d'arrivée

comme deux mondes insuperposables, l'indissociable et mystérieuse association de la forme et du sens dans l'original à la piteuse dissociation des deux, pour n'en garder que du sens, dans la traduction. Cette situation, loin d'être prise pour un effet des conceptions du langage, a été et est encore donnée pour une nature. (Meschonnic, 1999 : 109)

Djébar, au-delà de l'habituel constat d'une défaillance de la traduction, entend déjouer les logiques binaires, et dans sa mise en œuvre des voix au sein de l'écrit en langue française, « inscrire un français légèrement dévié, puisque entendu avec une oreille arabe ou berbère, écrire tout contre un marmonnement multilingue » (Djébar, 1999 : 29). Ce français « qui n'exclut pas les autres langues maternelles qu'[Assia Djébar] porte[en elle], sans les écrire » (Djébar, 1999 : 39), accepte de se laisser déborder, et avoue son ambivalence : « des mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie » (Djébar, 1985 : 203).

BIBLIOGRAPHIE

CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris : J. C. Lattès, 1985 ; réédité chez Albin Michel, 1995 ; Le Livre de poche.

DJEBAR Assia, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 115', Prix de la critique internationale à la Biennale de Venise 1979, produit par la RTA, 1977.

DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991. DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.

DJEBAR Assia, *Fille d'Ismaele nel vento e la tempesta*, Florence, Giunti (Italie), 2000.

LAGHOUATI Sofiane, « Assia Djébar : quand l'écriture est une route à ouvrir, un territoire entre les langues... Prolégomènes pour une « diglossie littéraire » », dans *Assia Djébar, littérature et transmission*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, pp. 97-118.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier poche, 1999.

RÉSUMÉS

L'écriture en langue française pour Assia Djébar a toujours constitué une aporie : comment, depuis les sons berbères ou arabes, traduire dans la langue de l'autre, de l'ex-colonisateur, les appels, plaintes, sanglots, espoirs et souffrances des siens, des ancêtres ? Comment sauvegarder dans la langue française les scories, les particularités de la langue d'origine ? Car Djébar est précisément à l'écoute du différentiel de la langue, des langues : elle fait entendre sous la langue d'écriture le souffle, le rythme des langues maternelles, et élabore par conséquent dans ses œuvres une véritable « poétique du traduire », pour citer Henri Meschonnic.

Writing in French language for Assia Djébar has always been an aporia : how, from the Berber or Arabic sounds, to translate in the language of the other former colonizer, the calls, the complaints, the tears, the hopes and the sufferings of his fellow countrymen, his ancestors? How to protect in the French language scorias, peculiarities of the language of origin ? Because Djébar is exactly tuned to the difference of the language, of languages : she makes listen under the language of writing the breath, the rhythm of the mother tongues, and develops consequently a real “poetics of translation”, to quote Henri Meschonnic.

INDEX

Mots-clés : traduction, éthique, langue maternelle, écriture en français, différences, rythme, poétique, sonorités

Keywords : translation, ethics, mother tongue, writing in french language, differences, rhythm, poetics, tones

AUTEUR

HERVÉ SANSON

Rhénanie-Westphalie Technische Hochschule (RWTH) Aachen – Allemagne